

# CAECILIA.

## Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXYVI. Jahrg.

St. Francis, Wis., Juli und August 1909.

No. 7 und 8

### Eine Gewissenserforschung für unsere Kirchensänger. \*)

Die erste Frage, die ein guter Sänger sich vorzulegen hätte, wäre:

Wie ist mein Probenbesuch? Kann ich mir das Zeugniß ausstellen, dass ich—wenn nicht wirklich schwerwiegende Gründe mich abhielten—stets den Proben, auch wenn sie wegen bevorstehender grosser Aufführungen etwas zahlreicher wie gewöhnlich waren, regelmässig beigewohnt habe? Das ist eigentlich die Kardinalfrage des ganzen „Sünden Spiegel.“ Wenn ein Sänger die mit „ja“ beantworten kann, dann darf man hoffen, dass auch das andere all' in Ordnung ist. Zweifellos hängt ja vom regelmässigen Besuch der Proben nicht nur die Leistungsfähigkeit des einzelnen Sängers im Chore, sondern auch die Leistungsfähigkeit des ganzen Chores selbst ab.

Und doch ist das „Probeschwänzen“ vielleicht das schwerste Kreuz des Chorleiters, und sagen wir es offen, das ständige Klage lied der Kirchenchordirigenten. In weltlichen Chören wird freilich über diesen Punkt auch recht viel geklagt—ob aber so viel wie in Kirchenchören? Ist das Dekanatscäcilienfest oder gar die Generalversammlung der Diözese in Sicht, oder das — Stiftungsfest, dann geht's ja; ist aber die „Hochfluth der Begeisterung“ vorbei, dann sieht der Dirigent Woche für Woche in den Proben leider die bekannten „Vielen, die nicht da sind.“ Gehöre ich auch zu diesen? Muss ich mir nicht auch den Vorwurf machen: Manchmal waren die Gründe, weshalb du aus der Probe geblieben bist, durchaus nicht stichhaltig! Hättest du ein wenig guten Willen und ein klein wenig mehr Opfergeist besessen, dann hättest du ganz gut in die Probe gehen können. Und dabei weisst du ganz genau, dass der fleissige Besuch der Proben seitens der Sänger eine der Daseinsbedingungen für einen leistungsfähigen Chor ist.

Und wenn ich zur Probe gegangen bin, war ich auch pünktlich dort? Es ist für den Dirigenten ein recht deprimirendes Gefühl,

wenn er selbst rechtzeitig zur Probe kommt, von seinen Sängern aber nicht so viele vorfindet, dass er die Probe mit einer Stimme beginnen kann, wenn er oft beinahe eine Stunde lang warten muss, bis die Sänger sich allmählich eingefunden haben. Das nimmt dem Dirigenten den Arbeitsmuth und die Arbeitsfrische. Und wie viele Zeit geht bei einer solchen „Bummellei,“ bei der ohnehin für die Proben so kurz bemessenen Zeit, verloren. „Liegt die Schuld an mir?“ fragst du dich? Ja, mein lieber Sänger, zweimal Ja! Der Beginn der Probe ist von vornherein so angesetzt, dass wohl auf die Verhältnisse aller Sänger die gebührende Rücksicht genommen ist. Es ist fast immer Nachlässigkeit, wenn Jemand zu spät kommt. Mit etwas Selbstüberwindung könnte dieses leidige Uebel des ewigen Zuspätkommens ganz gut gehoben werden. Dass auch hier einmal triftige Gründe ein Zuspätkommen entschuldigen können, ist selbstverständlich — aber es bleibt ganz gewiss eine Ausnahme.

Und bin ich in der Probe, wie war mein Benehmen dort? Bin ich stets gespannt aufmerksam gewesen, habe ich auf die Worte des Dirigenten acht gegeben und seine Winke beim Ueben recht beachtet? Bin ich nicht „kribbelig“ geworden, wenn der Dirigent diese oder jene Stelle immer und immer wiederholte, öfter, wie es mir, dem Sänger, nothwendig schien? Habe ich, der ich zu den stimmbegabteren Sängern gehöre, meine Unzufriedenheit gezeigt, wenn wegen der schwächeren Kräfte schwierigere Parthien oft durchgenommen werden mussten? Gehörte ich nicht zu denen, die sich dann „schonen“ zu dürfen glaubten, während ein eifriges Mitsingen auch die schlechteren Kräfte schneller zum Ziele führen würde? Habe ich mich in den Pausen für meine „Stimme,“ während die anderen probten, der nöthigen Selbstbeherrschung im Sprechen beflüssigt und nicht durch zu laute Unterhaltung die Thätigkeit des Dirigenten gestört? Gehöre ich etwa auch zu den „Kritikastern“ des Chores — ob nicht in den meisten sich wenigstens einer findet? — die immer alles besser wissen wollen als der Dirigent, die an jedem neu gewählten Stück etwas auszusetzen haben, die an jedem Pro-

\*) Gregoriusbote, 1908, No. 9.

gramm herumrörgeln und die, wenn der Dirigent etwas vorschlägt, immer etwas anderes „meinen“? Ich zweifle gar nicht daran, dass mancher Sänger einen besseren Geschmack haben kann als mancher Dirigent, dass er auch in manchen Dingen ein praktischeres Empfinden haben kann, als der Chorleiter, und der Dirigent wäre übel berathen, der dann auf seinem Kopfe bestehen und nicht vernünftigen Anregungen aus dem Kreise seiner Sänger, besonders der erfahrenen, Folge leisten würde. Aber das ewige Kritikastern gewisser Sänger — wer kennt nicht den Typus — ist etwas Unleidliches und die Gesangesfreudigkeit des Chorleiters sehr Lähmendes und Hemmendes.

Wie verhalte ich mich nach der Probe? Kürzlich sagte mir ein sehr tüchtiger, noch junger und nicht lang in sein Amt eingeführter Dirigent: „Wenn ich nicht wenigstens 2 Stunden nach der Probe mit meinen Sängern zusammensitze und pokulire, dann halte ich sie nicht zusammen.“ Das ist ein sehr schlechtes Zeugniß für den Kirchenchor. In weltlichen Chören ist es ja eine weitverbreitete und sehr beklagenswerthe Unsitte, dass manche ihrer Mitglieder nach der Probe noch bis tief in die Nacht hinein im Wirthshaus bleiben und dadurch in ihren Familien wahrlich nicht zum Frieden beitragen, vielmehr den Frauen und Söhnen und Töchtern oft den Wunsch aussprechen: „Wenn doch die Vereine nicht wären.“

Möge niemals ein solcher Wunsch mit Bezug auf einen Kirchenchor ausgesprochen werden! Wer will es den Männern, die nach der schweren Last der Tagesarbeit zusammenkommen und zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Mitmenschen das Opfer der Gesangproben tragen, wehren, dass sie nach der Arbeit des Singens noch ein Stündchen zusammensitzen und sich erholen? Gewiss Keiner, der Verständniß für die Opferfreudigkeit unserer Kirchensänger hat. Aber wer wird nicht auch sagen müssen, dass ein zu langes Sitzen nach den Proben weder der Würde der Sache des Kirchengesanges dient noch dem Frieden und der Eintracht im Chore, in den Familien und schliesslich auch in der Gemeinde?

Das bringt mich noch auf einen anderen Punkt in der „Gewissensforschung.“ Ist mein Verhalten gegenüber meinen Mitsängern ein christlich-gutes? Früher ist schon einmal im „Gregoriusboten“ der Gedanke ausgesprochen worden, dass man nicht Jedermanns Freund sein könne. „Echte Freundschaft wird selten, sehr selten getroffen. Nicht umsonst nennt die heilige Schrift den echten Freund einen grossen Schatz. Es nennen sich oft zwei einander

Freunde, aber ihre Freundschaft geht nicht über den Wirthstisch hinaus. Die gegenseitige Hochachtung hält die Sänger stärker und fester zusammen als das, was man oft Freundschaft nennt.“ In eigentlicher Freundschaft brauchen also die Mitglieder eines Chores nicht miteinander verbunden zu sein, aber wohl in christlicher Nächstenliebe. Habe ich mich also niemals einem Mitsänger gegenüber überhoben, weil er vielleicht social nicht so hoch stand als ich? Das wäre der dümmste Stolz, den ich haben könnte und er wäre auch sehr wenig angebracht. Denn mein Werth als Kirchensänger wird nicht nach meinem Geldbeutel taxirt, sondern nach meiner guten Meinung, nach meiner Leistung und nach meiner ganzen dem Stande des katholischen Kirchensängers entsprechenden Haltung. Oder habe ich mich überhoben, weil ich besser singe? Ich gönne dir herzlich gern deine Freude über deine gute Stimme. Du darfst dich über dieselbe freuen, auch unser Herrgott wird nichts dagegen haben. Aber eingebildet sein und hochmüthig oder mitleidig auf deinen Nebenmann herabschauen, der schon einmal bei neuen Sachen danebenhaut und bei schwierigen Intervallenschritten ausrutscht — das darfst du nicht, denn nicht du hast dir deine schöne Stimme gegeben, sondern Gott allein. Würdest du also so handeln, so fehlte dir die Kardinaltugend nicht nur eines guten Kirchensängers, sondern eines jeden guten Christen: die Demuth.

Aber umgekehrt sollst du auch nicht neidisch oder gar eifersüchtig sein. Ich habe einmal den Satz gelesen:

„Willst des Herzens Frieden du bewahren,  
Mein's gut, thu' was du kannst  
Und lass Gott walten!“

Das gilt auch dem guten Kirchensänger. Gebrauche das Stimmenmaterial, was dir Gott gegeben hat, ausgiebig und gut, mache immer die gute Meinung und überlass ruhig den Solisten die „Führung“ — du wirst dann immer zufrieden sein. Weder der liebe Gott noch der Chordirigent verlangen mehr von dir, als du leisten kannst. Und wenn du in's Herz Gottes schauen könntest, dann würdest du erstaunt sein, dass deine schlichte Leistung ihm tausendmal lieber ist, wie die brillanten Produktionen manches „Sternes.“ Und wenn der Chordirigent dir zuweilen seine innerste Meinung sagen könnte und dürfte, dann würdest du erstaunt hören, wie er sich über deinen Fleiss, deine Aufmerksamkeit und deine Bescheidenheit freute, während er über manchen, der in deinen Augen ein glänzender Sänger ist, nur Worte der Klage und Bitterkeit hätte.

Wie ist endlich mein Verhalten in der Gemeinde? Mit anderen Worten: Erfülle ich die Anforderungen, die der hl. Vater in seinem Motu proprio über die heilige Kirchenmusik an die Kirchensänger stellt? Er sagt: „Endlich sollen als Mitglieder des Kirchenchores nur Männer von bekannter Frömmigkeit und Rechtschaffenheit zugelassen werden, welche durch ihre bescheidene und andächtige Haltung während der liturgischen Funktionen, sich des heiligen Dienstes, den sie ausüben, würdig zeigen.“ Also Männer von bekannter Frömmigkeit und Rechtschaffenheit. Man soll dich also kennen als einen Mann, der ein ernstes, frommes und sittlich rechtschaffenes Leben führt. Solche Männer sind aber gute Beispiele für die Gemeinde. Unter ihnen sollst also auch du zu finden sein. Darum ist die Frage wohl angebracht: Ist mein religiöses und sittliches Verhalten immer so, dass ich ein gutes Beispiel gebe? Gehe ich öfters im Jahre zu den hl. Sakramenten? Bin ich ein Vater, der seinen Söhnen das Bild eines nach jeder Seite hin: im Gebet, im Fleiss, in der Nüchternheit, in der Selbstbeherrschung nachahmenswerther Erzieher ist? Bin ich ein Sohn, der, auch schon herangewachsen, seine kindlichen Pflichten der Ehrfurcht, der Liebe und des Gehorsams erfüllt?

Ich möchte dann hier noch einige schöne sehr wahre Worte anführen, welche Herr Musikpräfekt Wiltberger in Bonn in seinem jüngst hauptsächlich für Priester und Studenten der Theologie herausgegebenen „Leitfaden“ schreibt. Jeder Sänger kann sich seine „Gewissensersforschungsfragen“ selbst leicht herausholen.

„Im Uebrigen muss man von jedem Sänger noch eine Eigenschaft fordern, die in den kirchlichen Bestimmungen nicht angeführt ist, ohne die hier wenig erreicht wird, nämlich den Opfergeist. Es ist thatsächlich für alle Sänger ein Opfer, nach des Tages Arbeit Abends in die Gesangsprobe zu gehen, ohne pekuniäre Entschädigung, nur aus übernatürlichen Beweggründen. Allein, dieses Opfer muss gebracht werden, wenn man einmal Mitglied des Kirchenchores ist, und wenn die Sänger diesen Opfergeist nicht besitzen, wird nie etwas Ordentliches erreicht werden. Leicht schwindet der Opfergeist durch die Zugehörigkeit zu mehreren Gesangsvereinen. Wenn ein Kirchensänger zugleich Mitglied eines weltlichen Gesangsvereines ist, in dem seinen natürlichen Neigungen mehr entsprochen wird, so erkaltet leicht die Liebe zum Kirchengesang und Kirchenchor, der Besuch der Chorproben wird lauer, und wenn zufällig die Proben der Vereine zusammenfallen, wird

schliesslich der Kirchenchor zurücktreten müssen. Deshalb wäre es wohl im Interesse der Kirchenmusik sehr zu begrüssen, wenn möglichst alle Mitglieder des Kirchenchores nicht zugleich auch einem weltlichen Vereine angehörten. Es hat ja vernünftigerweise Niemand etwas dagegen, wenn man im Kirchenchore auch an ausserkirchlicher Musik sich einmal erfreut. Voraussetzung für die Pflege ausserkirchlicher Musik muss allerdings immer bleiben, dass die Hauptsache, nämlich die Kirchenmusik und der Kirchendienst, keinen Schaden leiden.“

### Freude und Volkslied.

In seinem neuesten Buche „*Mehr Freude*“\*)—Ein Ostergruss—von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg, schreibt der hochwürdigste Herr Verfasser unter Anderem über „*Freude und Volkslied*“ so wahr, so interessant, so belehrend, dass ich nicht umhin kann, diesen Abschnitt den Lesern der „Cäcilia“ hier mitzutheilen, und zugleich sie zu ermuntern, das vorzüglich zeitgemässe Buch sich anzuschaffen.

„Man hat in der Presse darüber gestritten, ob das Volkslied noch lebe oder schon ganz todt sei. Ganz todt ist es nicht, denn es kann nie ganz sterben. Aber dass es nicht mehr ist, was es war, dass es gegenwärtig ein Leben führt, welches eher als Aussterben zu bezeichnen wäre, leugnet Niemand. Gewiss, das Volk singt noch, — das christlichgläubige Volk vor allem in der Kirche. Da lebt das Volkslied noch. Da ist es immer geschäftig, Freuden in's Volksleben einzulegen, Freuden edelster und höchster Art, mit seinen seelenvollsten Weisen, mit einem altererbten Liederschatz, mit Akkorden und Harmonien, die den Weg zum Himmel finden und zeigen.

Sonst singt ja das Volk auch noch, aber so selten und so seltsam, dass dieses Singen sich anhört wie das Sterbelied des Volksgesanges. Wo singt es noch? Da und dort auf dem Lande, in Wald und Flur, am Sonntag und bei mancher häuslichen Arbeit; im Uebrigen aber fast nur noch in Kneipen, im Rekrutenstand, beim Militär. Was singt es? Nicht mehr die Volkslieder, die man noch vor drei und vier Dezennien sang. Häufig nichts als rohe Sauf- und Zotenlieder; Lieder, welche nicht so fast die Volksseele singt, sondern der wüste Geist des Alkohols. Lieder, zusammengedichtet aus Blödsinn und Wollust; Gassenhauer, neueste Couplets, Operettenmelodien aus Thea-

\*) Bei Herder-Freiburg, St. Louis, Mo., Preis geb. M. 2,60.



tern und Tingeltangels, wiederholt bis zum Ekel, dann weggeworfen und mit andern vertauscht, welche womöglich noch banaler oder noch lasziver sind. Von den Liedern der Rekruten und Soldaten bemerkte jüngst ein angesehenes Organ: „Viele streifen nicht bloss an's Gemeine, sie sind gemein.“

Wie singt das heutige Volk? Oft so entsetzlich roh und fast immer so unsagbar traurig, dass es einem das Herz zusammenpresst vor Weh und vor Mitleid mit dem armen Volke, dessen kranke Seele hier unbewusst sich ausjammert. Gewiss, das deutsche Volkslied hätte immer etwas Melancholisches; das kommt nach einer schönen Bemerkung von Foerster<sup>1)</sup> daher, weil die Volksseele in ihrer einfachen Lebensbeobachtung das Leben selbst viel tiefer und wahrer auffasst als der sogenannte gebildete Mensch. Aber diese Trauer des alten Volksliedes ist ganz anderer Art; sie quillt auf aus der Tiefe des Gemüthes, strebt auf den Tonleitern des Gesanges nach oben und paart sich gern mit Scherz und Fröhlichkeit und weicht gern einem herzlichen Lachen. Sie entladet im Singen das bedrückte Herz, und sie mahnt die Fröhlichen zur Masshaltung, dass nicht die Freude in ihr Gegenheil umschlage.

Den traurigen Resten von Volkslied fehlt es am rechten Ernst und am rechten Scherz. „Wo ist das deutsche Lachen hingekommen?“ fragt Ernst v. Wildenbruch. „Deutschland war einstmal ein fröhliches Land. Es hat lachen können; herzhaft wie irgend ein Volk, ja mächtiger als alle. Wo ist das alles hingekommen? Ueber dem Gewieher der Grossstädte, die importirtem Ueberbrettlwitz zujauchzen, hört man das Lachen des deutschen Landes nicht mehr. Ueber dem Arme-Leute-Geruch, der aus unserer socialnaturalistischen, dem perversen Sexualparfüm, das aus unserer modernen Weibervliteratur dampft, hat sich das Lachen aus dem Angesicht Deutschlands verloren; es hat Falten bekommen, die es früher nicht hatte. Runzeln; in denen Missmuth, Aengstlichkeit und Müdigkeit wohnt. Wenn er doch aufwachen wollte, der Schläfer, der mächtig lachende Kerl, der deutsche Schalk! Dass unser Volk wieder ein freudiges Herz bekäme, das Lachen über sich selbst, dass es sich daran gesund lachte und Nörgerei und Schimpferei und Verbitterung und Verbissenheit von der Seele lachte, dass es wieder lernte, mit frischen Augen in die Welt zu blicken.“

Jenes Volkslied lebt nicht mehr, welches einst des Volkes Begleiter war auf Schritt

und Tritt, sein Reise- und Zeltgenosse auf der Wanderschaft, sein Frohgenosse in der Gesellschaft, bei der Erholung, sein Tröster in schweren Tagen, ganz besonders sein trauter Geselle und treuer Gehilfe bei der Arbeit. Namentlich in letzterer Eigenschaft trug es ausserordentlich viel bei zur Durchwirkung des Lebens mit Freude, zur Erleichterung des Joches der Arbeit. Ueberaus ansprechende Untersuchungen haben neuerdings den Nachweis erbracht, wie weit der Bund zwischen „Arbeit und Rhythmus“ (d. h. Poesie und Musik) zurückreicht, wie auch dieser Bund die Weihe des Christenthums erhielt und von den ersten christlichen Zeiten an die Arbeit mit Psalmen und Allelujahymnen durchwob, ganz nach der Mahnung des Apostels (Eph. 5, 18 ff<sup>2)</sup>). Noch durch das ganze Mittelalter hindurch haben sich Rhythmus und Arbeit den Bund gewahrt zum Wohle des Volkes und zur Mehrung der Freude. Die Neuzeit hat auch das zerrissen, und es will nicht gelingen, das Band wieder anzuknüpfen. Unsere gepriesene Kultur und Bildung, die Unrast und Hetze des Lebens, die Anfesselung eines so grossen Theiles der Volksarbeit an die Maschine und deren Internirung in die Fabriken und so manches andere hat das Volkslied aus dem Reiche der Arbeit verschleudert. Wahrlich, man darf den Verlust des Volksliedes nicht gering anschlagen. Was wir in ihm und mit ihm verloren haben, dass kann uns am besten zum Bewusstsein bringen die eingehende Untersuchung, welche Otto Bökel<sup>3)</sup> mit so feinfühligem Streben doch dahin, die trüben Seiten des Menschenlebens dichterisch zu verklären und die Missklänge des Daseins in Wohlklang aufzulösen<sup>4)</sup>. Es hat einen kräftigen Pietät ihm gewidmet hat. Nur Kulturblassirtheit oder oberflächlichste Betrachtung findet im Volkslied weiter nichts als eine naive Art der Volksbelustigung oder als die unterste Stufe der Poesie, welche mit höherer Bildung nicht mehr verträglich wäre. Wer tiefer blickt, entdeckt in ihm wirklich einen guten Genius des Volkes. Seinen poetischen Gehalt hat kein Geringerer als Goethe sehr hoch angeschlagen; sein moralischer, bildender, erzieherischer steht noch höher.

Wie es aus den Tiefen des Volkslebens entquillt, so wirkt es auf dessen Innenleben

<sup>1)</sup> Vgl. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1902; Nägele, *Ueber Arbeitslieder bei Johannes Chrysostomus* (Berichte der philol. histor. Klasse der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig 1903).

<sup>2)</sup> *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig 1906.

<sup>3)</sup> Ebd. 206.

zurück mit elementarer Kraft, hinreissend, erschütternd, erlösend, erhebend, tröstend und erfreuend. Es ist durchwirkt von einem gesunden Optimismus; selbst wo Schwermuth und Wehmuth vorwaltet, geht das religiösen Einschlag und ist durchwoben mit starken Fäden eines reinen und gesunden sittlichen Empfindens. Gottesglaube und Gottvertrauen, Arbeitsfreude, Heimathliebe und Heimweh, Mutterliebe, Familiensinn, Brautliebe geben voll und weich die Grundtöne an; dazwischen lacht der Humor und taufrische Heiterkeit.

Selbst ein Naturkind, saugt das Volkslied aus der Natur seine beste Kraft. Es geht mit ganzer Seele in sie ein, weiss ihre Schönheiten, ihre Wonnen und ihre Schauer in Wort und Ton zu bannen und dem Herzen des Volkes nahe zu bringen. „Die Naturschilderungen der Volksdichtung sind fast alle kurz, aber fein abgetönt, sie umfassen nur das Wesentliche. Der Naturmensch lebt und webt ja in der umgebenden Natur, er braucht sie deshalb nicht eingehend zu schildern und darf getrost bei seinen Hörern und Mitsängern voraussetzen, dass in ihrer Seele das mit wenigen, aber wuchtigen Strichen entworfene Naturbild lebendig ersteht. Deshalb vermag die volle Schönheit der Naturschilderungen des Volksliedes auch nur auszukosten, wer seelisch noch auf der Stufe des Naturmenschen steht. Wer nicht am Farbenspiel der Wolke, an dem blitzenden Sonnenstrahl mit vollster Theilnahme sich zu erquicken vermag, wem Vogelsang und Blüthenduft nicht die trunkene Seele zum Ueberquellen bringt, der ist kein Berufener, dem die Volksdichtung ihre vollsten und reinsten Reize erschliesst; der wird nie aus den zarten Linien der Schilderung die volle Schönheit beseelten Naturlebens zu erschauen vermögen“<sup>2)</sup>.

Noch etwas ist charakteristisch am Volkslied: seine fast unverwüsthche Lebenskraft und Lebensdauer. Auch unter ungünstigsten Verhältnissen weicht es nur langsam Schritt für Schritt. Ist es verpönt und verachtet, so zieht es sich mehr und mehr zurück, aus der Stadt auf das Land, vom Land in das Gebirge; wenn die Erwachsenen es verschmähen, findet es noch lange bei den Kindern Unterschlupf<sup>3)</sup>. Es überlebt Kriege und Katastrophen und verjüngt sich von Jahrhundert zu Jahrhundert.

Warum ist es aber jetzt am Aussterben? Nur grundstürzende Umänderungen konnten ihm dies Todeslos bereiten. Es giebt kein Naturvolk mehr, darum kein Volkslied

mehr. Die Kultur hat nur noch Kunstpoesie. „Das Volkslied liebt die stillen, traulichen Winkel, wo Ruhe und Friede herrschen; vor dem Lärm der Neuzeit weicht es erschreckt in die Einsamkeit zurück. Vor dem Dampf der Lokomotiven, vor dem Qualm der Fabrikschlote verschwinden die Volkslieder wie einst die Elfen vor dem Schall der Glocken. Die vorrückende Kultur verscheucht den altheimischen Volksgesang. Wie ein scheues Reh aus Waldesdickicht lugt noch hier und dort ein Kind der Volksmuse mit seinen Märchenaugen hinein in eine wundersam verwandelte Kulturwelt voll Qualm, Lärm und Unruhe. Sonst ist's still geworden vom Volksgesang in der heutigen Menschheit“<sup>4)</sup>.

Dies Absterben und Verschwinden aber bedeute, meint Bökel, nichts anderes, als ein langsames Erlöschen des Gemüthslebens der Völker und es hinterlasse eine Lücke, die durch alle Güter der Kultur nicht ausgefüllt werden könne. Er glaubt aber noch an eine Möglichkeit, das entschwendene Volkslied wieder in's Leben der Neuzeit zurückzurufen.

Ob man es je wieder zum vollen Leben erwecken kann? Zu viel Hoffnung wird man auf die neuerdings laut werdenden Nothrufe „Rettet das Volkslied!“<sup>5)</sup> auf die Volksliedersammlungen, auf die Pflege des Volksliedes in den Schulen und in den Gesangsvereinen, welche viel zu lange stolz sich von ihm abgewendet hatten, nicht setzen dürfen. Das Uebel liegt zu tief. Und der Feinde des Volksliedes sind es in der modernen Welt so viele als der Feinde der Singvögel.

Unleugbar ist der wechselseitig ursächliche Zusammenhang: weil das Volkslied am Aussterben, ist wieder ein gut Stück Freude im Volksleben dahin, und weil die Freude im Volksleben fehlt, will das Volkslied nicht mehr gedeihen. Mit dem Volkslied schwindet die Volkspoesie; beide leben und sterben miteinander:

An der Gluth des Gesangs entflammten des Hörers Gefühle,  
An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Gluth,  
Nährt' und reinigte sie. Der Glückliche, dem in des Volkes  
Stimme noch hell zurücktönte die Seele des Lieds').

P. 174. (Zu „Freude und Seelsorge“). — Wir wollen nicht erlahmen in unseren Bestrebungen für Hebung der religiö-

<sup>2)</sup> Ebd. 416.

<sup>3)</sup> H. Eschelbach, *Rettet das Volkslied*, Berlin; und: *Der Niedergang des Volksgesanges*, Neuwied.

<sup>4)</sup> Schiller, *die Sänger der Vorwelt*.

<sup>2)</sup> Bökel, *Psychologie der Volksdichtung* 234.

<sup>1)</sup> Ebd. 152.

sen Kunst, des heiligen Gesanges, der Schönheit des Gotteshauses und der Liturgie; es gereicht zur Ehre Gottes und zum Wohl und zur Freude unseres Volkes. Wir wollen auch mit wahrer Herzenssorge das deutsche Volkslied in der Kirche pflegen innerhalb jener Grenzen, welche die liturgischen Vorschriften ziehen. Wir wollen unser Volk ermahnen, auch daheim das religiöse Lied und edle andere in Arbeit und Erholung einzuweben. Ein gutes Lied am rechten Ort und zu rechter Zeit wirkt befreiend und erfreuend, wirkt luftreinigend und hält sinnlose und geile Lieder fern. Sehr schön sagt Lombez<sup>1)</sup>: „Gleichsam ein Babylon ist diese Welt für die Diener Gottes; wie könnten sie sich also hier der Freude hingeben? müssen sie nicht vielmehr mit den gefangenen Israeliten ausrufen: Wie könnten wir Sions Lieder anstimmen im Lande der Fremde? Gewiss, *aber ist nicht das selbst schon ein Lied?* — Der Prophet stellt das Volk Gottes dar, wie es singend sagt, es finde keine Lust am Gesang. Es giebt Trauer- und Freudengesänge, je nach den verschiedenen Regungen des Geistes Gottes, aber stets begleitet den Gesang eine innere herzliche Freude. Niemals veranlasst uns zum Gesang die Traurigkeit, d. h. die Schlawheit und Trägheit.“

Tragen wir durchaus kein Bedenken, diese Mahnung auch auf der Kanzel und in der Catechese auszusprechen; wir folgen da nur apostolischem Vorbild: Berauschet euch nicht mit Wein, worin Ausschweifung liegt, sondern seid voll des Heiligen Geistes, redet miteinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in euerem Herzen (Eph. 5, 18 f); ist Jemand unter euch traurig, so bete er, ist Jemand guten Muthes, so singe er Psalmen (Jak. 5, 13). Wir folgen damit dem Beispiel der Christen der ersten Jahrhunderte. Muss man besonders erinnern an die idyllischen Schilderungen der hl. Eustachium und Paula, der Gefährtinnen des hl. Hieronymus, vom Leben in Bethlehem? „Wo du hinsiehst, hörst du Gottes Lob; der Ackersmann am Pflug singt sein Alleluja; der Schnitter, dem der Schweiss von der Stirne träufelt, erholt sich durch seine stärkenden Psalmen; und wenn der Winzer mit seinem Messer die Reben beschneidet, so tönt ein Davidisches Lied aus seinem Munde. Die Psalmen sind die einzigen Lieder in diesem Lande, die einzigen Liebeslieder; die Hirten kennen kein anderes Schäferlied und die Arbeiter keine andere Wehr

gegen Ungeduld, als etliche Verse aus dem Psalter.“<sup>2)</sup>

Wir folgen dem gesunden Vorbild des Mittelalters. Schon in den Kapitularien Karl's des Grossen finden wir die Vorschrift, die Hirten sollen auf dem Weg zur Weide und auf dem Heimweg kirchliche Weisen singen, damit alle Welt sie als fromme Christen erkenne. „Wan zwo oder dri zusammen kommen,“ heisst es in einem geistlichen Buch<sup>3)</sup> vom Jahre 1509, „so müssen sie singen, und sie singen alle bei der Arbeit in Haus und Feld, bei Gebet und Frummigkeit, in Freud und Clag, bei Trauer und Gelag. Und das ist Gott annehmlich, wan es erbar ist, und wan es nicht erbar ist so ist es Sunde, die du meiden solt. Zu Gottes Ere singen und der Heiligen, als es von allem cristlichen Volke in den Kirchen geschieht und an den Sontagen und Fyertagen Nachmittags von den erbaren Haussvettern und iren Kindern und dem Haussgesinnt, das ist sunderlich wolgetan und stimmt frohlich das Herz, und ein frohlich Herze hat Gott lib.“ —

) Epist. 17 ad Mirellam.

<sup>2)</sup> Ein cristlich ermanung zum frumen Leben, Mainz 1509. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes I<sup>8</sup>, Freiburg 1897, 273. f.

## ORGAN REGISTRATION.

(From the German of Ernst de Werra.)

The chief feature of the organ which causes it to differ from all other musical instruments is its even, unaccented, steady tone; hence it is a well-known fact that the organist by simply striking the keys cannot produce any modification of the tone. For this purpose the registers are at his disposal, by a judicious selection and combination of which, the most variable gradations of power, and the greatest diversity of tone-color may be attained. The artistic application of this diversity of tone-color, through which organ-playing receives inspiration and life, is called the art of registration. Although organs are so different in the selection and voicing of stops that scarcely two are alike, we shall nevertheless, make an attempt at the theory of registration. The following suggestions are intended for those organists who have been unable to obtain regular instructions upon the subject; they are the result of many years of experience and observation on the part of the author.

Before trying the various combinations of

<sup>1)</sup> Ueber die Freude der christlichen Seele. 141. f.



the registers, the player should test their pitch. Upon striking the middle "c" he will find that it corresponds to the *c* sung by all voices, that is, that the 8' stops are in unison with the human voice, the 16' one octave lower, the 4' one octave, the 2' two octaves, and the 1' three octaves higher than the human voice. All the 8' stops on the manuals, therefore, are to be considered as the *foundation stops*; while all other stops are either *mutation*, or *compound stops*.\*) On the pedals, the bass of the organ, the 16' stops are the foundation stops, all others Octave or mutation stops. The mutation and compound stops, in as far as they are higher than the foundation stops, have for their object to supply or re-enforce the harmonics of the foundation stops, and thus to give more freshness, splendor and life to the organ-tone.

It is the duty of every organist carefully to study the capabilities of his instrument. He must make himself familiar with the relative strength, color and peculiarities of the various stops. With reference to the tone-color, or timbre, the organ stops may be divided into six different groups:

1. *Closed or covered stops* are not, properly speaking, solo stops. Being devoid of harmonics, they produce a tone dull, lifeless, and we might say "characterless," which takes away all pungency from the dissonances, and has too weak an effect to satisfy by itself for any length of time. Nevertheless, they give greater volume to the other registers, and serve admirably in softening the harshness of the metal pipe. They are, so to speak, almost indispensable, even in the smallest sanctuary organ. To this class belong: Gross-Gedackt, Still-Gedackt, Bourdon and Quintadena. In the pedal, Sub-bass, Untersatz 32', Majorbass 32'.

2. *Flute stops*. All flute stops of 8' can be used as solo stops. Played one octave lower, any 4' flute can be used indiscriminately. A closer study of the different kinds of flute registers affords the organist a variety of effective shadings: Flute, Flauto traverso, Flute harmonique, Hohlfloete, Flauto amabile, Flauto dolce, Principalfloete, Flageolet, Flautino, etc.

3. *The Principals or Open Diapasons* pos-

sess the greatest power and brilliancy, and are the foundation of the entire organ, hence their name "Principal." In this group we find such labels as: Grossprincipal, Subprincipal, Octave, Superoctave, etc. A varied kind of Principal is the Geigenprincipal (Violin Principal) of narrow scale, like that of the Gamba.

4. *Gamba or String Stops*, when well voiced are some of the most beautiful and refined stops of the organ. In this group may be found Gamba (Viola di Gamba), Viola, Violina, Fugara, Salicional, etc.; Violon, Contrabass, Violoncello, etc., in the Pedal.

5. *The Reed Stops*, Trumpet, Trombone, Clarinet, Oboe, Fagotto, Bassett Horn, Schalmey or Musette, not reckoning the few delicate stops with striking reeds, (Aeolina and Physharmonica), do not essentially differ from one another. The reeds give the organtone brilliancy and color—"a festival garment of delight and joy, majesty and grandeur," as Wangemann says.

6. *The Mutation and Compound Stops* can not be employed alone, but only in combination with foundation stops.

We will now make a practical application of this brief survey of the organ stops: Upon the manuals the 8' stops are Foundation stops, and not only produce the proper pitch, but also form the predominating character of the tone. By way of exception, however, the 16', 4', and 2' registers may be employed as foundation stops, if the 16' be played one octave higher, the 4' one octave, and the 2' two octaves lower. We will follow the gradations from *piano* to *forte*. For any soft, quiet execution, the ordinary 8' stops may be employed; all 16', 4', and 2' flute stops also, provided they be played in the above mentioned positions, but certainly with an entirely different effect. To strengthen the tone, two or more 8' stops may be drawn; but the organist should endeavor to avoid combinations of registers having a similar character, consequently the main consideration should be variety. The most beautiful solo stop and the best combination becomes tiresome if heard too long. A particularly pleasant effect is produced by the alteration of contrasting timbres, such as flute and string stops. Another valuable means is increase of power and a gradual diminishing. A shrill, harsh registration is obtained by using metal pipes alone, without the softening of the wood registers; and if the wood stops be employed alone, the sound will be dull and lifeless. A combination of these wood stops alone may, however, be serviceable at times when a soft and sombre accompaniment is desired; and one of the usual ways of using the metal pipes is to bring

\*) Translator's Note:—Some authorities, notably the French and English, refer to all stops of an 8', 16', 32', 4' and 2' pitch as Foundation stops, the Mutation stops including only those stops sounding a different tone from the 8' stops and its Octaves (such as Quint, Tierce, etc.), and the Compound stops or Mixtures, all stops sounding more than one tone to each Key. The author adheres to the nomenclature as employed by Töpfer, the noted German expert, who classifies the Octave stops with the Mutation and not with the Foundation stops.

a "*cantus firmus*" in a lower voice into greater prominence, the Reed stops are ordinarily used only in combination with soft stops selected from the Flute or Gedackt registers, or from both, according to the requirements. These soft Flute or Gedackt (covered) stops are added in order to remove the harshness from the Reeds, and to impart greater volume and resonance to the tone. One should be careful, however, to observe whether the reed-tone character, as such, is required to give special prominence to a certain part, — in which case one or more flute stops are added only to give roundness and euphony, — or whether the Reed stops are drawn to strengthen the flute, in which case a careful covering of 8', frequently 4', or even 2' Flute stops is presupposed. According to circumstances, a still stronger registration may be necessary to insure a better blending of tone.

What has been said may in part be applied to the String stops also, for their thin, stringy tones, as a rule, need to be combined with Flute or Gedackt (covered) stops. Gamba 8' is best combined with Flute 8'. If the organ has a soft 16' Flute stop, a Lieblich Gedackt, for instance, this may be added with good effect; but the dark, sombre tone of the Bourdon 16' does not correspond as well. Salicional or Salicet and Geigenprincipal combine well with Flauto traverso 8', or with any other light 8' Flute; a soft 16' stop might also be used with a good effect. In each case the character of the piece to be played is to determine which combinations are most appropriate, and whether it be necessary to add a 4' to increase the sharpness. The String stops may be used with covered stops alone, or they may be combined with Flutes. These combinations are some of the most beautiful which the organist can command. With good voicing and a fine intonation, however, the Gamba, as well as some soft Reed stops, as Aeolina, Physharmonica, etc., may be used alone, without any admixture. When well-voiced, they are some of the most beautiful and refined stops of the organ. The organist ought to employ these characteristic registers only for a temporary change, or to obtain certain effects; if employed for too long a time, the most beautiful stops will become monotonous. The more stringy these stops are, the less are they suited for playing in high positions, except an added Gedackt modifies their sharpness; but they sound particularly beautiful in Tenor and Bass positions, either entirely by themselves, or in combination with a 4' Flute. We will omit a detailed account of numerous experiments which have been made with Reed stops as Vox Humana, Oboe, Clarinet, Fagotto, etc., because in many organs the voicing of the reeds is still very

imperfect, and our suggestions would, in consequence, be easily misunderstood.

The rule, to avoid combining registers having nearly the same timbre, does not necessarily prohibit a combination of two or more similarly voiced stops in order to produce a particularly desirable tone-color, provided other registers are drawn in order to support and complete the predominating character. Thus, for example, if a string-toned character is desired, Gamba and Salicional may be drawn at the same time quite appropriately, if their characteristic timbre is softened by Flute or Gedackt stops. Upon the same conditions Principal stops may also be added to the Gamba. Although this string-toned stop (Gamba) requires no addition to be wonderfully beautiful in effect, should a flute-like character be desired, a richly voiced Gedackt, Hohlflöte (hollow-tone Flute), Rohrflöte (reed flute), or flute d'amour is recommended. These suggestions may also be applied to combinations of the Reeds and Diapasons. In the Flute and Gedackt registers the most variable shadings are possible, while, in contrast to the selected stop, a register is added of an entirely different timbre.

The combination of most of the 8' Flute stops of the great organ, to which those of the Swell may be coupled, produces a quiet, yet responsive, full and serious tone. That mode of proceeding is most advisable, however, according to which one of the doubly represented registers is withdrawn, because, by combining similarly voiced stops the tone easily becomes shrill and harsh, or dull and tedious.

To obviate the dull, lifeless tone of the 8' stops, and to brighten and enliven the organ tone, the 4' registers are added. If the tone should gradually increase in volume, and every break in the harmony be evaded, a progression from the covered to the half-covered, and then to the open 4' stops is recommended. Organists usually prefer to draw two or three Flute stops before using shrill ones, as Fugara 4'. Consequently, all the 4' stops must previously have been divided according to their powers of resonance and the character of their tone. If, for instance, covered, or half-covered 8' stops are to be drawn, these 8' stops require the addition of a covered or half-covered 4'. Open 4' stops may only be added when an open stop is to be found among the 8' registers. Octave 4', as the shrillest of the open 4' registers, is seldom employed without a powerful 8', among which Open Diapason 8' may not be wanting. With a defective disposition of the organ, for example, Octave 4', Hohlflöte 8', and perhaps Gedackt 8', scarcely any choice remains, should the organist desire to strengthen the



8' tones. 4' registers may be added, not only to all, but also to a few 8' flue stops, even to one only, for instance, Double Flute 8' and Flauto Traverso 8'. The organist should bear in mind, however, that the main purpose of the 4' stops is to give life and brilliancy to the 8' registers; the 4' tone should blend with the 8' so well that it is not heard individually. There are a few exceptions, however, which will be explained presently.

When some, or in small organs, all of the 4' stops have been drawn, a 16' flute stop is usually added to counterbalance the sharpness of the tone. With a polyphonic progression of the voices, also in rapid passages, or when the tone should be characterized by a particular freshness and vivacity, it would be better to omit the 16' register. 16' flute stops may be used in combination with only a few 4' stops, sometimes even without them; with an appropriate selection of 8' registers, the latter will have an excellent effect at funeral services. The String stops are better adapted to this purpose than the Diapasons as the latter deprives the organ-tone of its character of deep seriousness. A soft or medium loud Reed stop, even a Trumpet 8' may be used for the same purpose with a characteristic effect, although the character of these stops in themselves is more joyous and festive; it will be necessary, therefore, to add a number of soft 8' Flute stops and possibly a Bourdon 16' to soften the harshness of the Reeds. In ordinary cases the 16' stops require the addition of 4' registers to brighten the dullness of their tones. A soft 16' stop from the swell, for instance a soft-toned Lieblich Gedackt, would give the tone a better foundation than the usual Bourdon 16', or Diapason 16' of the Great Organ. Any of the soft 16' registers combine well with the Gamba registers, or with any other refined stops in general.

If all the 4' stops have been drawn, and they do not suffice to give the organ the required brilliancy and clearness, a 2' register may be added. The intonation should be such as will not cause the 2' stop to be heard independently of the tone proper, but it should ordinarily be softer than the 4' stops, at least never stronger. In the superstructure of this powerful mass of tone, a carefully planned, progressive, proportionate relation of registers must exist. Thus, for example, it ought not to occur to any organist to combine an 8' stop with a 2' alone; first of all the connecting, intermediate 4' stop is wanting, and, secondly, a single 8' register would not afford the 2' a sufficient foundation. In this case a combination of five or six 8', two or three 4', and one 2' would answer the purpose far better. If only covered 4' registers are em-

ployed, and an open 2' is added, the combination is very defective, because the open 4' stops are missing; for the same reason it is incorrect to add an open 4' stop to a covered 8'.

When a stronger registration is required, the Mutation and Compound stops are added. To a powerful 8' the Quint  $2\frac{2}{3}$ , might be added, to a loud 16' tone the Quint  $5\frac{1}{3}$ . Large organs, especially the older ones, display a number of these registers, besides the Tierce and the Seventh. The Mixture, finally, can only be used to give the organ fullness and power, splendor and brilliancy. Large organs contain a number of these stops, and they are to be used cautiously. Old organs usually display so many that they often overpower the Foundation stops. Consequently, the musical taste of the performer must decide which are to be employed. Cornet might be drawn first, then Mixture, Sesquialtera, Tertian, Cymbal, etc., according to their voicing and combination. It is not necessary to remind the organist that the Mutation and Compound stops may never appear as independent stops, they should only serve, to a certain extent, as artistic over-tones, to give a characteristic coloring, which should blend with the whole.

In conclusion, a few remarks in regard to the registration of the Pedals may be in place. The Pedal stops should supply the manuals with a full, solid and powerful foundation. What has been said with reference to the five divisions of the registers may also be applied to the Pedal stops. For a full, not particularly prominent Bass, a covered stop as, for instance, Sub-bass 16', is the most appropriate. This stop is probably found in all organs, but is of varying strength. If strong, it may suffice, in connection with a coupler, as a Bass for strong Diapasons, in small instruments it may be sufficient for Full Organ, especially when a full Octave-Bass 8' is added. When soft, it forms a suitable foundation for *piano* and *pianissimo* accompaniments. If the pedal-tone is to be more prominent, a Violone 16' belonging to the Gamba group may be drawn. Being slow of speech, and on account of the thin, stringy quality of its tone, it usually requires the addition of Sub-bass 16', Octave-bass 8', Gedackt-bass 8' or Violoncello 8'. If the stringy quality of tone should predominate, Violone 16' may be combined with Violoncello 8' alone; according to circumstances, Violone 16' may even be employed alone, which latter use may be allowed only in slow movements; the same may be applied to the combination of Violone 16' and Sub-bass 16' alone. The quicker the passage „Se. Majestät haben auszusprechen geruht,

for the pedals, the more 8' stops should be drawn in the Pedal. Thus, to a 16' flute stop two 8' stops might be drawn, to two 16' three 8', and so on, as circumstances may require. Open Diapason 16', on account of its firm, clear and full tone, is more powerful than Violone 16' or Sub-bass 16', and is rarely found in organs of less than twenty registers. Of all the stops, Trombone 16' (Posaune) is the strongest and most effective; it gives great splendor to the Full Organ. In ordinary circumstances though, this stop is combined with Trumpet 8' in the Pedal, or coupled to the manual; at all events, Trumpet 8' presupposes Trombone 16'.

The Pedal Coupler, this, for nearly all organs is indispensable a contrivance, can give to the pedals the registers necessary for the increasing and brightening of the tone, which is of inestimable value, especially in those organs that have only a few 8' Pedal stops. For a medium loud registration in particular, we cannot recommend the Pedal Couplers too highly. It would be well to use Sub-bass 16', and Gedackt 8' in the Pedal, which is advantageous in so far as by drawing and releasing the coupler we obtain a stronger or weaker Bass, and by increasing and diminishing the manual tone we can produce the most variable gradations of power in the pedals, which would otherwise be possible only with a vast number of Pedal stops. By means of combinations which may be made by coupling manuals and pedals, an astonishing variety of the most beautiful effects may be obtained. An excellent effect is often produced by combining a 16' Reed stop in the Pedal-Bassoon, for instance, Clarinet or Oboe with supporting, covered stops on the manual. To increase the power of the pedal tone, a few properly selected 4' stops may be added, for example, Flute 4', Octave-bass'; then the 4' Reed stops which are usually found only in the largest organs, as Clarino 4', and finally the 2' registers and the Mixture, but not without the Quint stops, as  $5\frac{1}{3}'$ ,  $10\frac{2}{3}'$ , and the Tierce  $6\frac{2}{3}'$  and  $12\frac{2}{3}'$ . If a 32' stop is yet available, it may be added with a good effect. Here again, the character of the piece to be played is to determine which selection and arrangement of stops is most appropriate.

It is not an easy matter always to establish the correct relations that should exist between the pedals and manuals with regard to the loudness of the tone. To gain a perfect judgment, the organist ought to have the various stops and their combinations played for him, and listen to them in the nave of the church, as one cannot be sure of the effect in the church from the impression received at the console.

Further investigations will convince the student of the truth of that saying of Schumann: "There is no end to learning."

A. M. D. G.

### Bericht.

Butler, N. J.

Der neue Kirchenchor besteht aus 14 Mitgliedern. Zur Fronleichnamsprozession sangen wir: Pange lingua, O salutaris hostia und Tantum ergo Sacramentum — Choral; Jesu dulcis memoria, von Kothe; Tantum ergo, von Schöpf; O salutaris und Tantum ergo, von G. Fiesel; Ecce panis, von B. Hamma.

Ch. Korz.

### Neue Publikationen.

Unter diesem Titel hat ie „Cäcilia“ durch lange Jahre ihren Lesern Mittheilung gemacht über neu erschienene Compositionen etc., dann aber aus verschiedenen Gründen mit den Referaten aufgehört. Soweit der Raum es erlaubt, sollen in Zukunft auf vielfachen Wunsch der Abonnenten, diese Mittheilungen fortgesetzt werden. Heute möchte ich vorerst auf einige Bücher der auf dem Gebiete liturgischer und kirchenmusikalischer Publikationen wohl mit Recht berühmtesten und verdienstvollsten Firma Pustet hinweisen. — Da ist zunächst das *Vatikanische Graduale* in leichtem, handlichem, schön ausgestatteten Format (Preis nur \$1.80 in Choralnotation. Die Orgelbegleitung steht demnächst zu erwarten.

Dann — das *Kyriale* (Ordinarium Missae) in moderner Notation, enthaltend sämtliche Chormessen, das Choral-Requiem mit den Leichengesängen, alle Responsorien etc., in der Volksausgabe von Dr. Mathias, — zu dem unerhört billigen Preise von nur 15c!

Dazu die *Orgelbegleitung* von Dr. Mathias, sicher eine der besten Orgelbegleitungen, wenn nicht die beste der bis jetzt erschienenen (Preis \$2.00).

In letzten Wochen erschien von derselben Firma: *Epitome ex editione Vaticana Gradualis Romani quod hodiernae musicae signis tradidit Dr. Fr. H. Mathias*—Regens Seminarii et Professor musicae sacrae in Academia Wilhelma Argentiniensi. \$1.50 net.

Dieses Buch ist etwa das *Graduale Romanum* in *moderner Notation*, mit Ausnahme einiger Officia, die in den gewöhnlichen Pfarrkirchen wohl seltener gebraucht werden. Für schwächere Sänger und Kinderchöre, sowie für jene Organisten, welche die Vortragsweise dieses Chorals noch nicht genügend kennen, wird diese moderne Notation eine willkommene Führung sein, wenn sie auch

sicher der Choralnotation in manchen Punkten nachsteht. Die *Organisten* und *Chordirigenten* werden immer die Choralnotation als einzig sichere Führung zu studieren haben. Doch darüber ein andermal.

Dr. Mathias sagt in seiner Vorrede zu dem Buche u. A.:

„Dieser Auszug aus dem Vatikanischen Graduale in moderner Notenschrift will in besonderer Weise den Verhältnissen der Kirchen entgegenkommen, in denen kein regelmässiger Capitel- oder Conventualgottesdienst stattfindet. Als Auszug soll er diese Kirchen der Beschaffung von Büchern mit nie zur Verwendung kommenden Messgesängen entheben. Als Auszug in moderner, rhythmisch bestimmter Notenschrift soll er den Kirchensängern all' die Vortheile gewähren, die rhythmisch bestimmte Uebertragungen von mittelalterlichen Tondenkmalern überhaupt zu bieten pflegen. Es sind deren vornehmlich drei: 1. Die alten Tondenkmalen werden dadurch allen mit der modernen Notenschrift vertrauten Kirchen zugänglich; 2. eine derartige Uebertragung erspart auch dem in der mittelalterlichen Notenschrift bewanderten Sänger die Notenentzifferungs- und Rhythmisierungsarbeit und ermöglicht ihm hiermit einen sicheren und leichteren Vortrag; 3. sie schliesst beim Chor- und Massengesang eine mehrfache rhythmische Notendeutung aus und gewährleistet damit einen durchaus einheitlichen, geschlossenen und scharf ausgeprägten Vortrag.“

Und damit empfehle ich das Buch unseren Kirchenchören aufs allerbeste.

Endlich — als Antwort auf so viele Fragen — kann ich den Lesern der *Cäcilia* auch das Erscheinen der lange ersehnten neuen Auflage von Mohr's „*Cäcilia*“ mittheilen. Es ist dies unstreitig das beste Gesang- und Gebetbuch. Die neue Auflage unterscheidet sich von der bisherigen in folgenden Punkten: 1. Sämmtliche Chormessen, Responsorien, Requiem mit den Leichengesängen, Allerheiligenlitanei, Te Deum etc. sind genau in Uebereinstimmung mit der Vatikanischen Lesart. 2. Die Singmessen und der Liedtheil sind gleich geblieben, in letzterem wurde ein Lied zum hl. Bonifazius, zur hl. *Cäcilia* und zum Herzen Maria, das *Inviolata*, sowie die bekannte Melodie von „Grosser Gott, wir loben Dich“ eingefügt. Der *Vespertheil* ist als Anfang („*Vesperbüchlein*“) an letzter Stelle gedruckt, und enthält die Psalmen, Hymnen, Magnificat etc. nach der Gesangsweise der Benediktiner von Solesmes. Das *Vesperale* Com. ist in der Vatikanischen Ausgabe noch nicht erschienen, aber es wird, wie verlautet, so ziemlich mit der Solesmes Gesangsweise übereinstimmen; übrigens ist ja diese Gesangs-

weise (auch für das Graduale) neben der Vatikanischen Lesart vom hl. Vater als erlaubt erklärt. Daher habe ich mich bei der Herausgabe des *Vesperbüchleins* an die Solesmes Lesart gehalten. Das *Vesperbüchlein* kann auch separat bezogen werden, wie die „*Cäcilia*“ auch, wenn gewünscht, ohne den *Vespertheil* zu haben ist. Das „*Orgelbuch*“ zur „*Cäcilia*“, mit den vielen Vor- und Zwischenspielen, befindet sich bereits unter der Presse. — Druck, Ausstattung und Einband dieser neuen Ausgabe sind wohl als tadellos zu bezeichnen. Für unsere Kirchen kann ich das Buch, als das *beste in seiner Art*, wie es als solches seit Jahren von den zuverlässigsten Autoritäten bezeichnet wurde, nicht genug empfehlen.

J. Singenberger.

### Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Karl Proske ward geboren zu Gröbnig in Preussisch-Schlesien 1794, studirte in Wien Medicin, und ward, nachdem er als Arzt den Befreiungskrieg mitgemacht und sich ausgezeichnet, dann unter der Leitung Sailers sich zur Theologie gewandt, 1826 Priester und 1830 Canonicus an der alten Kapelle zu Regensburg<sup>1)</sup>. Er widmete von nun an seine ganze Zeit dem Studium der Tonwerke alter Meister und dem Bestreben, dieselben statt der modernen Musik zur Geltung zu bringen. Schon im Jahre 1829 ward ihm ein Gutachten über die Reformirung der Kirchenmusik im Allgemeinen und im Dom zu Regensburg insbesondere abverlangt, welches sein Bischof, der berühmte, heiligmässige Sailer dem König Ludwig unterbreitete. Im nächsten Jahre wurde er abermals ersucht, Vorschläge zu machen, wie die Chormusik sowohl der neu restaurirten Domkirche als auch dem Sinne König Ludwig I. entsprechend, gestaltet werden könnte. Die durch mehrere Jahre fortgesetzten Verhandlungen führten endlich zu der 1838 erfolgten Entschliessung<sup>1)</sup>:

<sup>1)</sup> Vgl. Haberl, *Cäcil.-Kalender* 1877, S. 32 ff., wo ein sehr anziehendes Lebensbild Dr. Proske's geboten wird, geschrieben durch die kundige Hand des Domcapitular von Regensburg, Jacob.—Proske ward auch zum Domkapellmeister ernannt, übte aber dieses Amt niemals aus.

<sup>2)</sup> Siehe diese Verordnung bei Dom. Mettenleiter, „*Musikgesch. der Stadt Regensburg*“, S. 160. Schon im Jahre 1830 war vom Staatsministerium (vgl. Döllinger, *Verord.-Samml.* VIII B. S. 1071) folgender Erlass erschienen: „Es ist der Wille Sr. Maj. des Königs, zur Erhebung der Feier des Gottesdienstes den Chorgesang und die Chormusik in den Kirchen, vorzüglich in den Domkirchen, nach



dass in dem einem ursprünglichen reinen Baustyle zurückgegebenen Dome zu Regensburg nur der Choralgesang<sup>2)</sup> mit oder ohne Orgelbegleitung stattfinden möge."

### XXXV.

Der Chronologie nach haben wir, wie schon erwähnt, zuerst unser Auge nach Bayern zu wenden, das unter dem kunstsinnigen Könige Ludwig I. (1825—1848) am Ersten zu fühlen begann,<sup>1)</sup> dass man, wie in Ludwig I. und die Kirchenmusik, den übrigen kirchlichen Künsten, so auch in der Musik zu den Vorbildern einer besseren Epoche sich zurückwenden müsse, wenn eine Besserung der kirchlichen Musikzustände eintreten sollte; dass erst der wahre kirchliche und künstlerische Werth der alten polyphonen Musik durch Wiederaufsuchung und Wiederaufführung erkannt und zur Anerkennung gebracht werden müsse, ehevor man es versuchen könne, selbst schaffend aufzutreten; und dass endlich die Repristinirung und Fortbildung des polyphonen Gesanges Hand in Hand gehen müsse mit der Pflege des gregorianischen, des liturgischen.<sup>2)</sup>

Das Verdienst, den ersten entscheidenden Schritt in Bayern hierin gethan zu haben, gebührt dem Meister Kaspar Ett, Organisten an der St. Michaelshofkirche zu München; derjenige aber, welcher diesem Bestreben nachhaltigen Erfolg verschaffte, war König Ludwig I. von Bayern.

König Ludwig traf bei der Einrichtung der kgl. Allerheiligen-Hofkapelle in München (29. October 1837) die Bestimmung, dass in derselben nur contrapunktische Meisterwerke zur Aufführung gelangen sollten; und schon früher hatte er in Regensburg kräftigst in die Reform eingegriffen, wie bald des Breiten gezeigt werden wird.

dem älteren guten Style wiederherzustellen. Zu diesem Ende soll für einen zweckmässigen Unterricht im Choralgesang bei den Seminaren, Klöstern und Schulen sorgfältig gewirkt und das weitere Nöthige in Antrag gebracht werden". . . . . „Die kgl. Kreisregierung erhält den Auftrag, hiernach das Geeignete zu verfügen, oder im Benehmen mit dem betr. bischöfl. Ordinariate zu veranlassen und seiner Zeit anzuzeigen, welche Anstalten zur Erreichung dieses Zweckes, insbesondere an den Domkirchen, Clerical- und Schullehrerseminarien und den Studienanstalten gerufen seien, welche Hindernisse dem Gedeihen desselben allenfalls noch entgegenstehen, und durch welche Mittel die Wiedereinführung eines besseren Kirchengesanges in den Städten sowohl als auf dem Lande vorzüglich befördert werden kann."

<sup>1)</sup> Vgl. Witt, fliegende Blätter 1888, Art.: König

<sup>2)</sup> Jacob, I. c. S. 419.

Kaspar Ett ward geboren 1788, starb 1847. Lange hatte er sich mit der Entzifferung der Compositionen der alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt. Im Vereine mit dem Hofkapellmeister Schmid hatte er die allmähliche Aufführung dieser Werke, an die vor ihm Niemand dachte, in der Michaelshofkirche und der Kirche zu St. Kajetan veranstaltet. Ett hat auch selbst viel componirt, darunter grosse mehrchörige Compositionen, und viele kleine, kurze, für den praktischen Gebrauch auf kleineren Chören. Die Compositionen Ett's, besonders die grösseren, sind grossartig; sie zeigen, dass er nebst dem Studium der alten Meister auch das der besseren neueren Compositeure nicht vernachlässigte. Bei seinen Vocalcompositionen legte er vielfach den cantus firmus zu Grunde, dessen Behandlung von seiner Meisterschaft im Contrapunkte Zeugnis gibt. Dr. Witt hat sich durch Veröffentlichung einiger Compositionen Ett's grosse Verdienste erworben.<sup>1)</sup>

Ett wurde in seinen Reformbestrebungen auch durch den Hofcaplan Hauber unterstützt; ebenso durch den kindlich frommen Kaspar Aiblinger, geboren zu Wasserburg 1779, gestorben 1867, seit 1826 Hofkapellmeister zu München.<sup>2)</sup> Die Früchte der Reformarbeit C. Ett's beschränkten sich natürlich nicht auf München oder Bayern allein, sondern erstreckten sich durch die Bemühungen seiner Schüler auf einen viel weiteren Kreis. Von so manchen hervorragenden Schülern C. Ett's (Greith u. a.) wird noch weiter unten die Rede sein.

<sup>1)</sup> Ueber Ett's Werke, die vielfach noch ungedruckt sind, siehe Kornmüller, Lex. S. 130; und bei Battlog, Kirchenchor an verschiedenen Stellen: Kretzschmar, Führer u. s. w., S. 179.

<sup>2)</sup> Die Werke Aiblinger's belaufen sich auf eine ziemlich hohe Zahl; circa 133 befinden sich im kön. Hofarchive zu München. Die a capella geschriebenen Kirchenwerke tragen fast durchgängig einen hohen kirchlichen Ernst an sich und verbinden mit einfacher Würde oft Erkabenheit des Styles; der Satz ist stets rein — doch sind manchmal dieselben mit Partien von süßlichem Wesen vermischt und leiden hin und wieder an unstatthafter Textverstümmung. Vgl. Kornmüller, Lexicon S. 16; Schlecht I. c. S. 151 f.; Kretzschmar, „Führer durch den Concertsaal" II. Abth. I. Theil, S. 179.

Dr. Katschthaler.

(Fortsetzung folgt.)

